


De ratones y hombres. *Maus*, de Art Spiegelman

M. Lluïsa FAXEDAS BRUJATS

View metadata, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you by  CORE

provided by Portal de Revistas Científicas Complutenses

mlluisa.faxedas@udg.edu

Recibido : 08/06/2009

Aceptado : 11/01/2010

Resumen

En este artículo se analiza el libro de cómic *Maus*, de Art Spiegelman (1986-1991), desde una doble vertiente: como obra de arte que trata el tema del Holocausto, y como un cómic que subvierte la tradición ficcional del género y abre sus puertas a la historia y a la narración de la realidad. Así, por una parte *Maus* aparece como el primer cómic en tratar a fondo el tema del Holocausto, escrito por un testigo de segunda generación, que por lo tanto incorpora no sólo una historia de supervivencia sino también la pervivencia del trauma en el contexto familiar. Por otra parte, el análisis de las estrategias a través de las cuales *Maus* revisa y subvierte algunos de los elementos más característicos del cómic tradicional permite ver como Spiegelman utiliza el género por primera vez para explicar, no ya una ficción, sino un auténtico relato histórico y biográfico.

Palabras clave: cómic, *Maus*, Art Spiegelman, Holocausto.

Abstract

This article analyses the comic book *Maus*, by Art Spiegelman (1986-1991), from two angles: as a work of art dealing with the Holocaust, and as a comic that subverts the fictional tradition of the genre, opening itself up to history and the narration of reality. *Maus*, the first comic book to treat the topic of the Holocaust in depth, was written by a second-generation witness. It is a story of both physical survival and enduring trauma in the family. At the same time, an analysis of the strategies by which *Maus* revises and subverts some of the most characteristic elements

of the traditional cómic reveals how Spiegelman has used the genre to recount, instead of fiction and for the first time, a historically authentic biographical tale.

Keywords: cómic, *Maus*, Art Spiegelman, Holocaust.

*All Holocaust literature aspires to the condition of history*¹

Este artículo se propone analizar un libro de cómic, *Maus* de Art Spiegelman, desde una doble perspectiva: en primer lugar, desde su pertenencia a la producción artística vinculada con el Holocausto, puesto que, como veremos, no se trata ésta de una temática creativa más, sino de un tema que por su naturaleza ha generado notables controversias acerca de la posibilidad de su representación mediante el arte. Y en segundo lugar, desde la notable aportación creativa e innovadora a la historia del cómic como género que supuso su aparición. Desde ambos puntos de vista la publicación de *Maus* significa una ruptura con respecto a la tradición: por una parte representa el uso de un medio popular como el cómic para tratar una cuestión de complejísima y profundas resonancias morales y éticas, y por el otro la irrupción de la historia y la realidad en un género hasta entonces fundamentalmente centrado en la ficción. Ambos fueron en su momento aspectos polémicos, y en ambos *Maus* se ha establecido como un precedente, por lo que la relevancia histórica de este libro no ha hecho, desde el momento de su publicación, más que aumentar.

Aunque se ha debatido mucho sobre la irrepresentabilidad e indecibilidad del drama del Holocausto, lo cierto es que, pese a la reflexión de Adorno y fueran los que fueran los desarrollos de este debate, esta discusión parece estar ya resuelta: imaginar, pensar, hablar del Holocausto *es* posible, ya que así se ha hecho mediante la poesía, la pintura, la fotografía, el cine, la narrativa, la música, y como veremos de inmediato, también el cómic. Sin embargo, ante la dificultad casi ontológica que supone enfrentarse a un hecho de las características del Holocausto, estas re/presentaciones (con toda la ambigüedad del término) tienen y han tenido en todas sus manifestaciones un carácter particular, más basado en lo elusivo que en lo directamente evocativo; aquello que no se dice o que no se ve, en definitiva, se convierte en más importante que aquello que se hace presente. El auténtico debate sobre esta cuestión, pues, quizá no sea tanto el de la posibilidad de representación, sino más bien el de las formas que ésta puede o debe tomar.

En este sentido, una de las polémicas más interesantes que se han suscitado en los últimos tiempos fue justamente la que desencadenó la publicación de *Maus*.

¹ “Toda la literatura sobre el Holocausto aspira a la condición de historia”. Horstein, S. y Jacobowitz, F. (eds.), *Images and remembrance. Representation and the Holocaust*, Indiana, Indiana University Press, 2003, p. 24.

*Relato de un superviviente*², un libro de cómic cuya misma existencia sin duda derribó tabús. *Maus* planteó directamente la cuestión de si es lícito utilizar un medio de expresión tan popular, asequible, y en definitiva “low-art” como el cómic para referirse a una experiencia tan compleja como la del Holocausto. Y yendo más allá de esto, la discusión sobre si existen géneros o formas de representación (quizá el ensayo, quizá la poesía,...) más elevados, más “apropiados” que otros para tratar cuestiones de la gravedad de la que nos ocupa³. El reconocimiento crítico, de público e incluso académico que *Maus* se ha ganado con el tiempo, así como los numerosos premios recibidos y sus múltiples traducciones, deberían hacernos pensar que efectivamente, es posible que desde el cómic se traten cuestiones como el Holocausto. Pero esto no obsta para que algún ensayista no haya podido evitar la tentación de incluir más o menos sutilmente *Maus*, a priori y sólo por el hecho de ser un cómic, dentro del conjunto de obras que corren el riesgo de ser trivializadas porque son demasiado populares, como si una y otra cosa estuvieran indefectiblemente unidas⁴, y como si no se tratara tanto de cuestionar la obra en sí, sino todo el género del cómic al que pertenece. Esto no parece suceder con otros lenguajes: aunque se pueda discutir la validez y la ética de algunas películas, por ejemplo, no se suspende el cine en su conjunto como medio posible de representación; en todo caso, serán determinadas elecciones o estrategias de representación las que serán cuestionadas.

Además de su existir como cómic, hay otro elemento de interés y reflexión fundamental que a mi entender nos aporta *Maus*, y es el hecho de que forma parte del trabajo creativo realizado por los llamados testigos de segunda generación, es decir, los hijos de los supervivientes del Holocausto. Estos testigos son aquellos que no sufrieron personalmente la experiencia, pero que sí han vivido muy directamente marcados por ella, y que de algún modo sólo a través de la creación artística (al menos, algunos de ellos) han logrado asumirla y quizá superarla. En su obra, el testimonio directo recogido de sus padres y familiares se mezcla con su propia experiencia de la memoria y el horror, y sobre todo con su reflexión sobre cómo dar forma a este testimonio, cómo recogerlo y cómo explicarlo, cómo integrarlo en sus vidas de forma que adquiriera algún sentido para ellos mismos y para las generaciones que les sucederán. Para todos aquellos que no tenemos ninguna relación directa familiar o comunitaria con la experiencia del Holocausto, estos testigos nos son especialmente significativos, porque de algún modo nos resultan más próximos. No

² Spiegelman, A., *Maus. Relato de un superviviente*, Barcelona, Planeta Agostini, 2001.

³ Leventhal, R. S., “Art Spiegelman’s MAUS: Working-Through the Trauma of the Holocaust”, *Responses to the Holocaust: A Hypermedia Sourcebook for the Humanities* (1995), 7 de enero de 2009. www3.iath.virginia.edu/holocaust/spiegelman.html.

⁴ Hartman, G., *The longest shadow. In the aftermath of Holocaust*. New York, Palgrave Macmillan, 2002

nos encontramos ante ellos con el respeto y la distancia a que nos obliga la palabra devenida casi sagrada de los supervivientes, a los cuales nos sentimos en la obligación de escuchar al mismo tiempo que nos vemos incapaces de comprender; con toda la distancia necesaria, la búsqueda del sentido que late en la obra creada por esta segunda generación, su voluntad de comprensión, sus preguntas sobre los cómo y los porqués, se acerca mucho más a nuestra propia vivencia de *outsiders* intentando acercarnos y cuestionándonos por aquello que no parece tener vías de acceso⁵.

Maus representa una de la reflexiones más profundas y lúcidas no sólo sobre el propio hecho del Holocausto, sino sobre todo sobre la dificultad casi insoportable de vivir con este hecho como parte de la experiencia personal y familiar, de sobrevivir (o no) al Holocausto no ya sólo a nivel físico, sino especialmente a nivel moral y espiritual, y de construir una vida propia en la que una experiencia como ésta no destruya todo aquello que de bueno haya podido aparecer después del horror. Y esto lo consigue siendo un cómic que de algún modo utiliza y remite a todas las convenciones del género, pero al mismo tiempo las cuestiona y subvierte casi todas; y en este cuestionamiento se funda no sólo su grandeza, sino también, yo diría, la mayoría de edad de todo el género del cómic.

Antes de desarrollar el comentario, querría hacer aquí algunas precisiones biográficas sobre el autor y también sobre la historia de la creación y publicación de *Maus*. Arthur Spiegelman nació en Estocolmo en 1948, hijo único de una pareja de refugiados polacos, Vladek y Anja Spiegelman, que habían sobrevivido al campo de concentración y exterminio de Auschwitz; en realidad Art era su segundo hijo, pero el primero, Richieu, que él no llegó a conocer, murió durante la guerra lejos de sus padres. La familia se trasladó después a Nueva York, a la zona de Rego Park, donde se estableció y prosperó. En 1968 Anja Spiegelman se suicidó; este hecho coincidió con uno de los períodos más complicados de la vida de Spiegelman, que acababa de salir de un tratamiento por consumo de LSD y otros estupefacientes. En ese momento Spiegelman ya era dibujante de cómics, y había empezado a participar en la escena *underground* del cómic norteamericano, que durante los años 60 y principios de los 70 estaba viviendo un momento dorado.

En 1978 Art Spiegelman decidió trasladar al cómic la experiencia de su familia, y así empezó una serie de entrevistas con su padre, que entonces estaba ya enfermo del corazón y se había casado por segunda vez con Mala, otra superviviente de Auschwitz. Las relaciones entre Vladek y Art, cómo se muestra claramente en el libro, no fueron precisamente fáciles, pero con todo Art consiguió mucho material que grabó en diversas cintas (y que posteriormente se editaron en el CD Rom de *Maus*). Su padre murió en 1982; *Maus. Relato de un superviviente* había empezado

⁵ Oliver, A. S., "Art Spiegelman's Maus: A Different Type of Holocaust Literature", 7 de enero de 2009. www.georgetown.edu/faculty/bassr/218/projects/oliver/MausbyAO.htm

a publicarse por entregas en 1980 en la revista *Raw*, que por entonces Art co-dirigía junto a su mujer Françoise. En 1986 se publicó en formato de álbum o *cómic book* la primera parte, que lleva por título “Mi padre sangra historia”, y que se convirtió enseguida en un éxito comercial y de crítica, que se multiplicaría en 1991 cuando apareció la segunda parte, “Y allí empezaron mis problemas”. Este éxito culminaría en 1992 cuando la obra completa recibió el premio Pulitzer, la primera vez que un libro de cómics obtenía tal reconocimiento; desde entonces se ha traducido a más de quince lenguas, también al alemán, y ha experimentado continuas reediciones. Spiegelman (que en 1992 fue el primer dibujante de cómic al que el MOMA de Nueva York dedicó una exposición retrospectiva) es actualmente uno de los autores más prestigiosos de Estados Unidos, donde ejerce también de profesor y promotor de diversos proyectos relacionados con la divulgación y el reconocimiento del género.

No pretendo escribir aquí sobre la historia del cómic, pero sí me gustaría recordar que el cómic está considerado el primer gran lenguaje visual genuinamente americano, ya que en su formato de madurez nació precisamente en la prensa de Estados Unidos, a partir de los enfrentamientos entre diversos periódicos por la publicación de *Yellow Kid* hacia 1896 (aunque sus precedentes como medio que combina escritura e imagen son mucho más remotos). En este sentido, hay que considerar al cómic, junto con el cine y la televisión, como uno de los pilares de la cultura visual de masas, muy especialmente en su país de origen donde se convirtió rápidamente en un género muy popular y de extraordinaria difusión (no sólo entre los niños, sino muy especialmente también entre los adultos, a los que de hecho se dirigió desde el principio gran parte de la producción). Fue quizá esta popularidad la que ancló al cómic en el ámbito de los *mass-media*, y de hecho no fue en los Estados Unidos sino en Europa donde, a partir de los años 60 y de trabajos de semiótica como los del propio Umberto Eco, empezó a darse al cómic un estatus como lenguaje artístico y una importancia académica más elevados que los que nunca había tenido en Estados Unidos. Como muestra, cabe señalar que hubo que esperar hasta el 2005 para que dos importantes museos se unieran para presentar una exposición retrospectiva sobre la historia del cómic americano⁶ (de la que, por cierto, Spiegelman fue asesor), cuando en Europa hace ya tiempo que el cómic entró tanto en el museo como, hasta cierto punto, en la academia.

No es banal que Spiegelman, como hemos señalado, sea además de dibujante un investigador y promotor del cómic y su historia, perfectamente consciente por lo tanto de sus características, límites y posibilidades⁷; ello adquiere en este contexto

⁶ Se trata de *Masters of American Comics*, presentada por el Hammer Museum y el Museum of Contemporary Art de Los Angeles (MOCA) y que pudo verse del 20 de noviembre de 2005 al 12 de marzo de 2006.

⁷ Esto se hace especialmente patente en su obra *Sin la sombra de las torres* [*In the shadow of no*

especial importancia, puesto que él fue el primero en plantearse que el cómic podía ser una forma narrativa apropiada para tratar temas históricos como el del Holocausto, y se enfrentó a ello con todo el conocimiento, en todos los sentidos, de su medio, con lo que el uso y subversión que de él realiza se hacen especialmente significativos.

El primer elemento que diferencia *Maus* respecto al cómic tradicional es la complejidad de su narrativa, que es enfocada como un relato de verdad histórica y biográfica (y también autobiográfica), frente al marco ficcional y arquetípico que es característico del cómic. En este sentido, *Maus* enlaza tres ejes narrativos principales⁸: por una parte la historia de Vladek Spiegelman y su familia desde unos años antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial hasta su reencuentro con su esposa Anja después de haber pasado por todas las experiencias de la guerra, los *ghettos*, y Auschwitz; el marco cronológico de este eje va de mediados de los años 30 hasta 1945, y su marco geográfico es Polonia. El segundo eje es el formado por la relación entre Art y su padre Vladek desde el momento en el que el primero le pide al segundo que le cuente sus recuerdos de este período, puesto que quiere convertirlos en un cómic. Esta relación recorre todo el libro y se enriquece con la narración de la relación entre Vladek y Mala, entre Art y Françoise, y de los diversos acontecimientos relacionados con la vida cotidiana que tienen lugar en el presente en que padre e hijo dialogan; esta línea narrativa se sitúa en Rego Park, Nueva York, entre 1978 y 1982. El tercero es un eje metanarrativo o metadiscursivo, y es el formado por las continuas reflexiones de Art (incluido el episodio con su psicoanalista y los periodistas) sobre el proceso de creación de su obra, sobre su validez, sobre su sentido y sobre su oportunidad o necesidad.

Si éstos son los tres ejes discursivos principales, al mismo tiempo debemos tener presente que el libro evoca tres modelos narrativos clásicos en la tradición literaria occidental, que de algún modo se corresponden a cada uno de los niveles de narración: la historia épica del héroe, que correspondería a la historia de Vladek (luego veremos los matices); la novela iniciática de maduración y crecimiento del joven individuo, el *bildungsroman*, expresada a través de la relación entre Art y su padre; y finalmente la novela de crecimiento y formación artística, que se correspondería con las reflexiones de Art sobre su propio trabajo.

Del entrelazarse de todos estos niveles, y sobre todo de la particular mezcla entre los elementos más propiamente narrativos y la verdad del relato histórico, entre pasado y presente, nace pues la complejidad de este libro y surge el alejamiento respecto a la tradición del cómic entendido, en su versión más sencilla, como una

towers] (2001-2002), en la que recurre repetidamente a la historia del cómic como refugio espiritual y moral personal ante el vacío que el atentado del 11 de septiembre” contra las Torres gemelas deja a su alrededor.

⁸ Hastings, W., “Art Spiegelman (1948-)”, 1 de marzo de 2006. www.northern.edu/hastingsw/maus.htm.

historieta pensada para el entretenimiento⁹. Así, el eje básico lo configura una historia, la de Vladek, que podemos considerar un relato histórico plenamente asimilado y confirmado. Su narración no difiere en lo fundamental de la de muchos otros prisioneros judíos supervivientes, y de hecho coincide en detalles sorprendentes con la de Primo Levi, por ejemplo, una de las más conocidas¹⁰. También contiene algunos elementos distintivos: Vladek, por ejemplo, y por más que Art insista, no consigue recordar la música que sonaba en Auschwitz y que para Levi y tantos otros supone uno de esos recuerdos que ningún prisionero podría olvidar jamás. Esto apunta por cierto, de forma dura e inexorable, a la fragilidad del propio recuerdo e incluso hacia una posible “deformación subjetiva” de la historia de la que ningún testigo estaría libre.

Pero en todo caso estamos ante una historia real; Vladek nos cuenta su juventud y sus primeros escarceos amorosos, su noviazgo y boda con Anja, y sus primeros años de vida en común en el marco de una adinerada familia de judíos polacos, que culmina con el nacimiento de su hijo Richieu. Después narra el estallido de la guerra en la que se ve forzado a alistarse y su encarcelamiento como preso de guerra, así como las peripecias pasadas para escapar y volver a casa; el relato sigue con la historia de las sucesivas presiones a las que se vieron forzados los judíos polacos en sus casas y ciudades, hasta su confinamiento en *ghettos* después de las primeras “selecciones”. Seguidamente Vladek nos cuenta la progresiva desaparición o muerte de casi todos los miembros de su familia, incluido el pequeño Richieu (envenenado por su tía antes de ser deportado), su fuga del *ghetto*, su intento de escapada junto con Anja a Hungría, y finalmente la detención de ambos y su internamiento en Auschwitz, en sectores separados. La última parte del relato de Vladek corresponde a todas las penalidades pasadas en el campo, así como a las diversas artimañas urdidas para sobrevivir y conseguir que Anja sobreviva, hasta su liberación, vuelta a casa por separado, y reencuentro final.

Para reforzar el carácter documental de la historia, Spiegelman incorporará numerosos gráficos y diagramas a partir de las indicaciones de su padre [fig.1], o incluso dibujados por el propio Vladek; por ejemplo, dibuja un plano del escondite

⁹ El concepto de historieta se contrapone aquí al de novela gráfica, tipología a la que pertenecería *Maus*. Las novelas gráficas aparecieron en los años 70 como un tipo de álbum de cómic más largo de lo habitual publicado en ediciones cuidadas, que presentaban una historia compleja tanto por lo que se refiere a la parte gráfica como a la literaria. Ejemplos significativos podrían ser *Contrato con Dios* (Will Eisner, 1978) o *Los vigilantes* (Allan Moore y Dave Gibbons, 1986-87). La diferencia fundamental respecto a *Maus* es que éstas son piezas de ficción, mientras que *Maus* se sitúa en un plano histórico. El uso del término novela gráfica, que se ha generalizado en los últimos tiempos, pretende de algún modo conceder al cómic un status superior al que se asocia a la historieta, normalmente vinculada al elemento humorístico o al público infantil.

¹⁰ Los dos principales textos de Primo Levi que tratan el tema de los campos de concentración son *Si esto es un hombre* y *Los hundidos y los salvados*, de los que existen diversas ediciones en castellano.

de la familia en el *ghetto*, o las instrucciones que aprendió para arreglar zapatos en Auschwitz, habilidad que le garantiza la supervivencia durante un cierto período. Incluso llega a dibujar un diagrama de las cámaras de gas (a partir de lo que Vladek había oído y de lo que vio directamente y del propio trabajo de documentación de Art, que viajó personalmente a los lugares reales dónde transcurre la historia). En este sentido Spiegelman va más allá que nadie en la representación visual de las cámaras, aunque sea bajo esta forma esquemática¹¹.



Fig.1

En el cómic también se incluyen planos, como el del campo de Auschwitz, o mapas, como el que aparece en la contraportada, de los diversos campos de concentración y exterminio y de las ciudades donde transcurren los diversos episodios de la historia; y también “fotografías” dibujadas de los miembros desaparecidos de su familia. Y sobre todo, se incluyen fotografías reales: de su padre, de su hermano muerto Richieu, y de su madre. Es como si, a pesar de los numerosos elementos distanciadores que Spiegelman introduce, la historia de unos acontecimientos como estos no pudiera escribirse sin incorporar algunos elementos materiales, como si los objetos llevaran consigo alguna verdad¹²; y es también como si las fotografías aportasen de forma especial este *plus* de autenticidad. La fotografía de su madre aparece en un contexto especialmente complejo, que es la inclusión en *Maus* de otro

¹¹ En el ámbito literario probablemente quien ha ido más allá en la descripción de las cámaras de gas en acción sea Vasili Grossman, en la extraordinaria novela *Vida y destino* (Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007).

¹² Hirsch, M. y Rubin Suleiman, S. “Material Memory: Holocaust Testimony in Post-Holocaust Art”; en Horstein y Jacobowitz (eds.) 2003, *op. cit.*, (nota 1), pp. 79-96.

cómic dibujado por Art a raíz de su suicidio que se titula *Prisionero en el planeta inferno* (1973) [fig. 2]. Estas fotografías representan un momento muy delicado en la compleja narrativa de *Maus*; porque aportan verdad histórica y certitud personal, pero también porque evocan un mundo de fantasmas que parece real sólo en tanto que ha ido siendo dibujado por su autor. Dan rostro a los ratones, los individualizan, los convierten en verdad; y son el ejemplo principal de por qué esta historia sólo podía dibujarse como un cómic de animales, ya que de otro modo se haría insostenible.

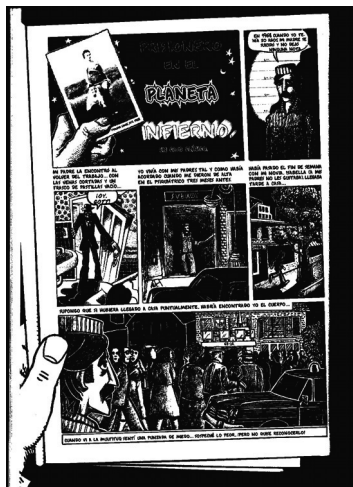


Fig. 2

Si volvemos a la cuestión narrativa, pues, hay que poner un énfasis especial en el discurso metanarrativo de la obra. Diversos comentadores insisten en caracterizar *Maus* como una obra típicamente post-moderna (con una dimensión de compromiso ético) por su carácter fragmentario, por la introducción de elementos procedentes de muchos géneros distintos, pero sobre todo por su clara conciencia de ser un discurso narrado que aparece desde el principio, sobre todo desde el momento en que Art se gana nuestra confianza como lectores (y se muestra deshonesto respecto a su testigo, su padre) incluyendo elementos que Vladek le hace prometer que no citará porque son demasiado personales. Es en esta dimensión que, como decíamos al empezar, *Maus* deviene un relato especialmente apasionante, porque muestra todas las complejidades y dudas de aquellos que han querido dar testimonio a partir de la experiencia de otro, porque les es necesario personalmente, pero también porque se convierte en un deber histórico, ahora que los testigos directos del Holocausto son cada vez menos. Todo *Maus*, pues, podría entenderse como una reflexión o testimonio sobre el mismo hecho de dar testimonio. No en vano en el

momento de su publicación se dudó sobre si incluir la obra entre los listados de best-sellers de ficción o de no-ficción, y el mismo Spiegelman tuvo que aclarar que debía situarse entre las publicaciones de no-ficción; pero con todo, no hay duda que el grado de construcción y elaboración del autor a partir de su material original es muy alto. Así mismo, *Maus* se presenta como ejemplo de una nueva forma de hacer historia, en que ésta no se explica sólo a partir de las grandes cifras, los nombres propios o los discursos oficiales; sino que se construye a partir de las narrativas personales, los microrrelatos o los puntos de vista subjetivos de aquellos que han vivido o padecido aquello que se quiere explicar.

Otro elemento narrativo fundamental, lo decíamos antes, es la combinación de pasado y presente, o la irrupción continuada del uno en el otro a través de *flash-backs* y *flash-forwards*, saltos adelante y atrás en el tiempo a menudo combinados en una misma página o doble página, virtud formal específicamente propia del cómic que permite una simultaneidad que ningún otro lenguaje consiente con tanta libertad. Este elemento añade complejidad a la historia, y también representa un elemento formal importante: las viñetas referidas al presente son ordenadas y regulares, mientras que las que narran hechos del pasado son mucho más irregulares, como lo son los acontecimientos a los que se refieren (pese al hecho de su consolidación como memoria histórica)¹³. El elemento secuencial es fundamental en el cómic, y aquí Spiegelman lo utiliza para enriquecer considerablemente el relato desde esta perspectiva.

Por lo que respecta al eje narrativo formado por la vivencia del presente, el elemento clave es sin duda la relación que se establece entre padre e hijo como cadena de transmisión de la Historia. Vladek se mostrará a menudo reacio a contar determinados aspectos de su historia, sea porque se siente cansado, sea porque no le apetece; Art insistirá una y otra vez, con la urgencia del que sabe que el tiempo es limitado (su padre está enfermo del corazón, y en cualquier momento puede morir). Además, Vladek se convierte en la única posibilidad que tiene Art para acceder a su historia personal: los diarios que su madre escribió, y que el propio Vladek le confiesa que le estaban destinados, los quemó su propio padre en un momento de dolor.

La relación Art-Vladek, pues, representa sin duda el conflicto generacional característico entre padre e hijo, e incorpora también la tensión del hijo respecto a su propia tradición judía representada por el padre y que él desconoce en absoluto, de forma que el padre tiene que explicarle incluso los más pequeños detalles. Pero sobre todo encarna la tensión ante dos modos distintos de acercarse a la propia historia, la búsqueda desesperada por saber, a costa de lo que sea, que representa Art, y el intento de olvidar y ocultar que ha representado Vladek durante mucho tiempo. Son dos respuestas ante el trauma del Holocausto, que en términos freudianos

¹³ Johnston, I., "On Spiegelman's *Maus I and II*", (2001), 12 de enero de 2009. www.mala.bc.ca/~johnstoi/introser/maus.htm.

podríamos llamar el duelo y la melancolía: el duelo que intenta superar la pérdida, y la melancolía que se lamenta¹⁴. Esta dicotomía también se da en la evolución del propio Art, como queda patente con la inclusión en *Maus* del cómic *Prisionero en el planeta infierno*, que representa precisamente la actitud melancólica de Art en su juventud, la actitud más victimista adoptada ante la muerte de su madre. *Maus*, en cambio, significaría el intento de enfrentarse al pasado ya en una época de madurez.

El segundo rasgo específicamente característico de *Maus* es el uso de la fábula de animales con características más o menos humanizadas como protagonistas de la historia, uso del cual de nuevo Spiegelman realiza un tratamiento innovador y que se convierte en uno de los aspectos más singulares y quizá polémicos de la obra. La recurrencia a los animales para simbolizar o alegorizar comportamientos humanos ha sido característica de la literatura infantil y satírica y de las fábulas moralizantes desde tiempos inmemoriales. El cómic y también los dibujos animados se apropian de ella de forma muy particular, convirtiendo a los animales en protagonistas de historias de todo tipo, desde las historias de amor desesperanzado de *Krazy Kat* al mundo infantiloides de Disney. Otros autores, sin embargo, como es el caso de Orwell en *La rebelión en la granja*, ya habían utilizado el recurso a la metáfora animal para sostener una crítica política. Spiegelman recurre a ello desde el principio; en *Maus*, los judíos están caracterizados como ratones, los soldados nazis como gatos, y los polacos como cerdos. Aparecen también perros (los norteamericanos), ranas (los franceses), y otros animales vinculados a distintas nacionalidades.

Esta decisión se convirtió en el centro de la polémica para algunos críticos: con esta distinción, Spiegelman parecería haber cedido a la propia retórica nazi según la cual los judíos serían los animales o seres más repugnantes e inmundos de la creación, una especie completamente distinta y absolutamente inferior de la suya propia, la aria¹⁵. Caracterizar así a judíos y alemanes como especies diferentes, los gatos astutos y hábiles, y los ratones débiles y estúpidos, sería obviar el hecho de que el Holocausto no fue cometido por una especie contra otra, sino por humanos contra humanos. Para algunos críticos, pues, Spiegelman quizá utilizaría sabiamente el recurso típico de los cómics de las persecuciones de gatos y ratones (*Tom y Jerry*) dándole una dimensión metafórica inesperada; pero al mismo tiempo consolidaría los estereotipos más negativos y trivializaría el drama rebajándolo a una especie de determinismo animal según el cual los gatos inevitablemente cazan y comen ratones, mientras éstos huyen y se esconden por los rincones de las casuchas, y los cerdos son animales estúpidos sin capacidad de intervención. Al fin y al cabo, un elemento característico del régimen nazi en los campos, como también cuenta muy bien Primo Levi, fue el intento de anular la humanidad de los prisioneros, de

¹⁴ Leventhal 1995, *op. cit.* (nota 3).

¹⁵ Hastings, *op. cit.* (nota 8).

degradarlos a animales sin rasgos humanos, difusos en un colectivo sin personalidad individual alguna.

Ciertamente, Spiegelman conoce muy bien el discurso reduccionista de los nazis en el que se comparaba a los judíos con los ratones¹⁶, y sin duda se apropia de él, pero no como elemento frivolidador, sino claramente como elemento distanciadador. Sólo a través de esta metáfora animal, que por otra parte constituye para el lector un espacio conocido en el que se siente relativamente tranquilo y cómodo, Spiegelman es capaz de hacer visible una historia que escapa cualquier intento de representación demasiado realista. Sólo porque son animales, puede dibujar escenas tan duras como las de los ratones que gritan devorados por las llamas de forma que se haga mínimamente soportable y comprensible para él mismo y para el lector [fig. 3]; no olvidemos que nadie ha filmado o dibujado directamente las escenas más terribles de la historia de los campos de concentración (el tabú quizá aún es demasiado fuerte, pero en todo caso éste ha permanecido como un aspecto específicamente irrepresentable)¹⁷.



Fig. 3

¹⁶ La cita que encabeza *Maus* es de Adolf Hitler: “Sin duda los judíos son una raza, pero no son humanos”. La cita inicial de la segunda parte reza: “Mickey Mouse es el ideal más lamentable que haya visto jamás la luz... Una emoción saludable hace saber a todo joven independiente y a toda juventud respetable que un parásito sucio e infecto, el portador de bacterias más grande del reino animal, no puede ser un animal ideal... ¡Basta ya de brutalización de la gente por parte de los judíos! ¡Abajo Mickey Mouse! ¡Llevad la cruz gamada!”; pertenece a un artículo de periódico alemán de mediados de los años 30.

¹⁷ Sobre la persistencia del tabú de la posibilidad de representación de los aspectos más terribles de los campos de concentración resulta fundamental el libro de Georges Didi-Huberman *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*; no sólo por lo que se refiere a su comentario sobre algunas fotografías tomadas por miembros del *Sonderkommando* de Auschwitz en 1944, sino sobre todo por el ensayo en que responde a algunas duras críticas que recibió precisamente por partir de estas imágenes como documento de reflexión. Estas críticas señalan la permanencia de la idea de la indicibilidad e inimaginabilidad del Holocausto. Didi-Huberman, G., *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004, pp. 83-135.

La necesidad de utilizar los animales como mediadores se hace especialmente evidente cuando se compara *Maus* con el ya citado cómic *Prisionero en el planeta inferno*, dibujado de forma mucho más expresiva y realista, pero al mismo tiempo mucho más difícil de ser aprehendido por parte del lector. Paradójicamente, esta simplificación animal en realidad hace la historia mucho más cercana, elocuente y desapasionada (porque es menos íntima), y por lo tanto facilita la proximidad y la comprensión por parte de cualquier lector. La metáfora animal de Spiegelman libera su trabajo de un dramatismo innecesario.

Los ratones están dibujados con sencillez esquemática, prácticamente sólo con un trazo que delimita sus formas básicas: orejas, hocico, a veces también el bigote o la cola. No vemos el pelo, y la forma de sus cuerpos es humana; contrastan con los ratones dibujados en la portada y las cubiertas interiores, mucho más realistas. En este aspecto Spiegelman sí sigue una regla casi universal del cómic: la simplificación del dibujo ayuda a la identificación del lector. Y así, estos ratones que son casi todos iguales, sin rasgos individuales que los diferencien (gafas, cabello, color de ojos o de piel), se convierten potencialmente en cualquiera de nosotros, todos y cada uno de nosotros podemos ocupar simbólicamente su lugar. El contraste se hace mayor con los gatos, dotados de una personalidad y un detallismo más específicos, y también con los fondos y paisajes, mucho más realistas (aunque a veces también adoptan un carácter simbólico, como en la viñeta en que el cruce de caminos al que llegan Vladek y Anja tiene forma de cruz gamada) [fig. 4]. Y se hará mucho más agudo aún en contraste con los animales reales que aparecen en la historia, muy especialmente con la rata que la pareja ve mientras están escondidos en una bodega. Esta es una rata de verdad, grande, negra, peluda y asquerosa; no un ratón asustado y sufriente escondido en un rincón muerto de hambre y frío, como un humano cualquiera.



Fig.4

Por otra parte, el dibujante es claramente consciente del riesgo de la posibilidad de ser acusado de simplificación, así como de lo complejo de su elección; por ejemplo, en un momento dado discute con su esposa Françoise (francesa convertida al judaísmo) sobre cómo debería dibujarla a ella. O en uno de los episodios fundamentales de la historia, se presenta a sí mismo y a su psicoanalista con sendas máscaras de ratón, haciendo bien evidente su propio drama interno. ¿Es también Art un judío? Él que no parece vincularse a la tradición religiosa ni a la tradición familiar que encarna su padre, ¿tiene derecho a ser considerado uno de los suyos y a ser dibujado como tal? ¿O lleva sólo una máscara identitaria que momentáneamente le ha sido útil y provechosa para dibujar *Maus* y convertirse en un autor de cómic de éxito?

El tercer elemento innovador que introduce Spiegelman es la ambigüedad con la que trata la figura del héroe. El héroe es una figura mítica y épica que encontramos en toda la literatura universal, desde la *Odisea* y la *Iliada* a la actualidad, pasando por las novelas de caballerías o la novela y poesía románticas; pero en el mundo del cómic esta figura adquiere un matiz especial con la aparición del superhéroe, el personaje dotado de poderes especiales y sobrehumanos y con unas cualidades morales estrictas que le hacen poner estos poderes al servicio de conseguir el bien para la humanidad. Los tradicionales superhéroes de cómic (Superman, Capitán América, Batman, Spiderman,...), que aparecen a partir de 1938 con la publicación de *Superman*, se concibieron a partir de un perfil mítico y en gran medida arquetípico y representativo de las aspiraciones y sueños de muchos de sus lectores¹⁸; aunque es cierto que la propia evolución del cómic hizo que muchos de estos personajes incorporaran cada vez más matices, hasta el punto de que en algunos de ellos los elementos más oscuros o ambiguos se hacen imprescindibles para comprender su personalidad y su destino. En su obra, Spiegelman jugará con el protagonismo que la figura del superhéroe tiene en la historia del cómic para hacer de la discusión sobre el posible carácter heroico de sus personajes un elemento central del relato.

A primera vista, *Maus* también tiene un héroe, encarnado en la figura de Vladek Spiegelman, el superviviente. Pero un análisis más detallado nos hará ver que Vladek difícilmente encaja en el arquetipo heroico. Art nos cuenta su historia desde antes de conocer a su madre y primera esposa, y así lo vemos con una primera novia, Lucía Greenberg, con quien mantiene una relación de unos tres o cuatro años. Vladek abandona a Lucía por Anja, según parece porque ésta pertenece a una familia rica y es muy limpia y ordenada, mientras que Lucía ni tan sólo tiene dote. Esta introducción que se nos hace en los primeros capítulos es suficientemente reveladora del Vladek que se irá mostrando a lo largo de todo el libro: un hombre intelligen-

¹⁸ Eco, U., *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1973.

te, muy hábil en asuntos prácticos y comerciales, con relativamente pocos escrúpulos aunque también capaz de acciones altruistas, virtudes todas ellas que serán claves en su supervivencia; pero al mismo tiempo un avaro compulsivo, obsesionado por el orden y la pulcritud, egoísta, machista y racista, muy exigente con su hijo, como cada vez se hace más patente¹⁹. Tal y como su propio hijo lo describe, el hecho de que Vladek sobreviviera a Auschwitz no se debió a ningún valor especial por su parte; fue más fruto de su habilidad para situarse bien en todas las posiciones, así como una cuestión de suerte y probabilidades, que no resultado de ningún rasgo heroico por su parte.

Y quizá lo que resulta más difícil de comprender: esta experiencia tampoco parece haber dejado ninguna marca especial en él, ningún indicio de comprensión. La experiencia de Auschwitz para Vladek no está impregnada de ninguna trascendencia personal o espiritual²⁰, al contrario: en todo caso, sirve para intensificar sus obsesiones por el ahorro compulsivo y la recogida y reciclaje de todo tipo de objetos más o menos absurdos. Aunque quizá en este sentido Vladek no está sólo; tal y cómo él mismo responde a una pregunta de Art sobre algo que éste encuentra incomprendible, “Nadie puede entender Auschwitz”.

Vistas así las cosas, Vladek no encaja en el concepto clásico del héroe de la historia. ¿Quizá lo sea el propio Art? Art, el dibujante que se enfrenta a su pasado histórico y a sus monstruos familiares y personales, que se enfrenta también a su padre, aunque no hay duda que la relación con él le resulta extraordinariamente difícil, para salvar un testimonio para sí mismo y para las siguientes generaciones, sus propios hijos (tal y como lo demuestra dedicando la segunda parte de *Maus* a su hermano no conocido Richieu, pero también a su hija Nadja). Pero también es el Art que se muestra intransigente con su padre, que insiste una y otra vez en que éste cuente y hable sin parar, a pesar del dolor evidente que esto le causa a Vladek y el cansancio físico que le lleva prácticamente a sufrir un ataque al corazón, el Art que no quiere echar una mano a su padre ni le ayuda en sus pequeñas necesidades; el Art que no tiene misericordia de él y le acusa de asesino cuando éste le confiesa haber quemado los diarios de Anja porque no podía ni quería verlos más. Y finalmente, Art tampoco parece obtener ningún elemento curativo de la narración de esta historia: es un intento de asumir el pasado, pero el pasado se le hace dolorosamente presente cuando en las últimas palabras que su padre le dirige al final del cómic le llama Richieu, el nombre de su hermano muerto.

Maus es en realidad un cómic sin héroes. Porque ni el Holocausto ni los campos de concentración dejaron héroes en su sentido arquetípico; ninguno de los dos

¹⁹ McGowan, J., “A Generation Removed? A look at the relationship between Vladek and Art Spiegelman.”, 12 de enero de 2009. www.georgetown.edu/faculty/bassr/218/projects/mcgowan/Maus.htm#sections.

²⁰ Langer, L. L., *Preempting the Holocaust*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1998.

espacios es el marco apropiado para el surgir del héroe romántico con sus criterios morales. De hecho en *Maus*, como en otras obras cinematográficas y literarias sobre el tema, aparecen claramente todas las luces y sombras de la complejidad humana, no sólo de forma evidente en la figura de los propios nazis sino también en la de los judíos que traicionan a otros judíos, o los amigos que venden a sus vecinos sólo por una compensación económica. También esto nos lo recuerda muy bien Primo Levi cuando habla de los diversos tipos de prisioneros y de las posibilidades que cada uno de ellos podía tener de salvarse (en *Los hundidos y los salvados*), y como se hace evidente que sobrevivir o no era una cuestión de adaptación y muchas veces de suerte que no tenía nada que ver con las cualidades personales de cada uno; Levi también habla de cómo esto se hizo difícilmente soportable después para muchos de ellos, ¿porque yo y no otro, que era más bueno, más útil, más joven,...? Vladek se niega a sentir esta conciencia de culpabilidad porque es un superviviente nato, y sabe que con esta culpa no podría vivir (como le sugiere el psicoanalista al propio Art). Y Art se niega a sentimentalizar su figura o la de cualquier otro personaje del libro, porque hacer otra cosa sería una manipulación.

También desde el punto de vista de las cuestiones estrictamente formales hay una serie de elementos en los que *Maus* se somete y al mismo tiempo reinventa la tradición del cómic y de toda la narrativa previa sobre el Holocausto. Por ejemplo en su uso del blanco y el negro; cabe decir que el cómic nació precisamente asociado al uso del color, ya que la polémica original por la publicación de *Yellow Kid* tiene mucho que ver con la posibilidad de imprimir periódicos a color. Sin duda, se ha publicado muchísimo cómic en los periódicos en blanco y negro; pero el uso del blanco y negro por parte de Spiegelman tiene un sentido deliberado que lo acerca al documental y a la fotografía, y muy especialmente a los reportajes fotográficos y filmaciones que conservamos y que nos muestran imágenes reales de los campos. El blanco y negro es un elemento más que sirve para reforzar y legitimar la narrativa dibujada como verdad histórica.

Y aún otro elemento formal a destacar: como algunos autores han señalado, más allá de la propia tradición del cómic la estética formal de *Maus* (que pese al uso de animales podríamos considerar realista, sobre todo comparada con otros cómics de carácter más experimental creados por el propio Spiegelman) se apoya en un elemento mucho más paradójico, un tipo de caligrafía y dibujo vinculado a los grabados expresionistas alemanes de principios de siglo realizados por los artistas del círculo de *Die Brücke* y otros²¹. En efecto, no sólo el uso del blanco y negro, sino también el particular tratamiento del trazo remiten en muchas ocasiones a la tradición visual del signo xilográfico, de origen e historia claramente germánicos (y que va de Schongauer y Durero a los vanguardistas), con todo lo que ello implica.

²¹ Lo Bianco, F., “La scelta di Art”, 1 de marzo de 2006, <http://associazioni.monet.modena.it/glamazonia/articoli/maus/maus.htm>.

Seguramente igual que en el caso de muchos otros testigos de segunda generación, la creación de una obra como *Maus* es una forma de intentar asumir y superar la propia historia y el trauma personal y familiar mediante su elaboración como obra de arte, aceptando la huella que ésta ha dejado e iniciando un camino de superación a través de su expresión. Probablemente por ello el tema central del libro no es tanto el relato de supervivencia, como la historia del nacimiento del texto, de su génesis, de su estilo y, al menos parcialmente, también de su fracaso.

Porque en realidad, si lo analizamos desde esta perspectiva, *Maus* de algún modo debe ser considerado un fracaso: si su objetivo era el de iniciar una exploración consoladora y curativa, no está nada claro que se consiga. Sabemos que en su proceso de creación se abrieron muchas heridas, pero no que ninguna de ellas se cerrara bien. Contar la historia de *Maus* a su hijo quizá podría haber sido una experiencia curativa para Vladek, en tanto que volver a pensar de nuevo todo lo sucedido, después de tantos años de ocultarlo como si estuviera superado, podría haber sido una forma de asumirlo y tolerarlo; pero lo cierto es que el libro no nos deja ninguna constancia de que esto efectivamente fuera así, y no sabemos nada de qué le sucede a Vladek más allá de la certeza del dolor que el proceso le produce.

Y seguro que escribir *Maus* fue una forma de intentar incorporar el trauma para Art, pero la conclusión final es que este dolor no termina nunca (y por eso su padre le llama Richieu, y por eso no es cierto que Vladek y Anja vivieran felices para siempre a partir del momento en que se reencontraron como parece indicar la última página); cuando en un momento de la historia unos periodistas le preguntan a Art si dibujar *Maus* había sido una catarsis para él, se echa a llorar y pide ver a su madre. La última viñeta muestra las tumbas de Vladek y Anja con sus respectivas fechas de nacimiento y muerte, y también la firma de Art con las fechas de creación de su obra. Así aparece de nuevo el recuerdo de Anja, la gran ausente y posiblemente el personaje más importante de esta historia, la escritura de la cual parece que no ha servido para que ninguno de los dos protagonistas haya asumido su pérdida.

Con todo, *Maus* sí triunfó a la hora de abrir una nueva puerta para el género del cómic; una puerta hacia la realidad, la historia y el documental, por la que posteriormente han transitado autores como Joe Sacco y sus cómics periodísticos *Palestina* o *Gorazde: zona protegida*, Marjane Satrapi y su autobiografía entremezclada con la historia *Persépolis*, o Miguel Ángel Gallardo con su *Un largo silencio* centrado en la historia española, por citar sólo algunos ejemplos destacados de la historia reciente del cómic. *Maus* es un comentario histórico al mismo tiempo que una aventura personal y una reflexión sobre el propio acto de escribir o dibujar sobre el Holocausto. Una obra escrita en formato de cómic, pero que de hecho cruza fronteras en todos los aspectos entre la prosa, la novela, la historia, la biografía..., y que lejos de empobrecer la tradición creativa sobre el drama del Holocausto o de profanar aquello que de sagrado e indecible haya en esta experiencia, abre nuevas perspectivas creativas y profundiza en el lenguaje del cómic.